

A narrativa seriada televisiva: O seriado *Mandrake* produzido para a TV a cabo HBO.

Lílian Fontes Moreira¹

Resumo

O presente artigo pretende abordar a investigação que se baseia na construção de um seriado produzido exclusivamente para uma TV a cabo, mais especificamente a HBO, baseado num personagem da literatura brasileira que surgiu na década de 60, o personagem *Mandrake* criado pelo escritor Rubem Fonseca. Faremos, portanto, um trajeto abordando a televisão como dispositivo audiovisual, seu papel na sociedade contemporânea, as questões relativas à recepção e as características da narrativa seriada aplicadas ao seriado em estudo.

Palavras-chave

Televisão, recepção televisiva, narrativa seriada.

Abstract

This article intend to approach the investigation about the construction of a serial story product exclusively to a cable TV, HBO, based in a character of Brazilian literature who emerge in sixties, the character *Mandrake* created by Rubem Fonseca. We will do, hence, a way accost the television how a dispositif audiovisual, your role in the contemporary society, the matter relatives a reception and the characteristics of serial narrative apply to the serial in study.

Keys word

Television, reception televise, serial narrative

¹ Escritora, com mestrado em Comunicação e Cultura, UFRJ. Participação e publicação nos anais de Congressos da Intercom (2005/2006/2007), publicação na revista Brasil-Brazil nº29. *Workshop na Brown University/ EUA*. Seis livros publicados, mais participação em 9 coletâneas. Atualmente, cursando o doutorado em Comunicação-ECO-UFRJ. E-mail – lilianfontes@terra.com.br.

1 - Sobre a Televisão

Desde seu surgimento na metade do século XX, a televisão se valeu de inúmeras teorias estéticas e sociológicas, desde o modelo de Adorno, que a considerava de natureza “má”, ao modelo mchulaliano que a considerava de natureza “boa”, não importando o conteúdo apresentado em suas telas. Passada estas conjecturas, hoje devemos considerá-la como um dispositivo audiovisual através da qual uma civilização se expressa nas suas mais diversas modalidades. Como defende Arlindo Machado:

É preciso pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas. (...) Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes ou por grupos de intervenção de acesso público. (Machado, 2003: p.19)

De fato, a televisão vem sofrendo transformações não só no que se refere ao seu suporte tecnológico como também quanto ao seu papel na sociedade contemporânea.

Originalmente, a sua produção era “ao vivo” já que o suporte técnico da época era a transmissão de imagens e sons através das ondas eletromagnéticas, o que acarretava em uma ligação direta entre a mensagem que estava sendo exibida e o receptor. Nestas condições, a programação era calcada nos programas de auditório, no improvisado, no aleatório. Quando em 1956, surge o videoteipe é que a televisão começa a ganhar uma nova cara devido à possibilidade da edição eletrônica do material bruto captado pela câmera.

Surgem novos programas, transmissão de filmes, as telenovelas, havendo uma exploração da capacidade da tela da televisão como um produtor e difusor de imagens, no mais privado dos locais, o domicílio.

Com o barateamento do aparelho de televisão e com a evolução dos recursos de transmissão via satélite, a televisão passou a ser vista como um meio de comunicação democrático, por dar ao maior número de pessoas acesso à informação, à cultura e à diversão. Por conseguinte, passa a ser um instrumento de conversação entre os

indivíduos, pois os programas, os filmes, as telenovelas são temas de diálogos, de trocas de opinião. Como afirma Dominique Wolton:

É neste sentido que afirmo a televisão como um elo social indispensável. A uma sociedade em que os indivíduos estão muitas vezes isolados e por vezes solitários. (...) oferece uma nova instância de relacionamento social numa sociedade individualista de massas. Igualmente, a televisão é a única atividade que estabelece a ligação entre ricos e pobres, jovens e velhos, rurais e urbanos. (...) Toda a gente vê televisão, toda a gente fala da televisão. Que outra atividade é hoje em dia tão transversal quanto a televisão? (Wolton, 1999: p.64).

Sendo assim, entende-se o porquê de tomá-la como um fenômeno de massa quando submetida a uma análise puramente sociológica. No caso desse estudo, iremos considerar que aos poucos a televisão foi saindo do gueto dos sociólogos para ser encarada como um fator importante de cultura do nosso tempo.

Na década de 70, a televisão sofre um novo impacto da tecnologia quando os recursos da informática passam a ser introduzidos na automação dos trabalhos e no processamento das imagens, provocando uma imensa possibilidade de manipulação da imagem na articulação dos planos, dos cortes e da montagem e dos elementos visuais dentro do quadro. Essa potencialidade transformou a natureza do vídeo, pois no sistema digital o efeito deixa de ser apenas um recurso e se converte na própria mensagem. Não há mais a preocupação com a posição da câmera em relação à cena no momento da filmagem, pois o chamado ponto de vista, sob o qual será dada a imagem, no estado digital ele será depositado na memória do computador abrindo um campo de possibilidades de visão. No cinema, quando buscam efeitos mais complexos, recorrem ao vídeo digital. Mas a televisão, de uma maneira geral, ainda é produzida por um processamento híbrido, meio analógico e meio digital.

Sob esse aspecto, o que nos interessa pensar é que essa revolução tecnológica influenciou inteiramente na estética da televisão. Sabemos da discussão sobre a qualidade da televisão, intelectuais mais tradicionais resistiram em vislumbrar alcance estético em *produtos de massa*, considerando a produção televisiva apenas como um elemento de divulgação da cultura sem nenhuma ligação com a criação artística. A expressão *quality television* (televisão de qualidade) surgiu nos anos 80, com a publicação de *M.T. M: Quality television*, livro publicado pelo *British Film Institute* sobre a contribuição dada à televisão pela M.T.M. Enterprises pela produção de alta qualidade estética do seriado *Hill Street Blues*. Este seriado se manteve no ar durante seis anos e meio, em 147

episódios, pela rede NBC. E mesmo sendo produzido em escala industrial, estando condicionado à resposta da audiência, não abriu mão de ousar quanto às inovações estéticas. Não caberá aqui discutirmos quanto ao conceito *qualidade* e suas diferentes acepções em circulação nos meios que discutem a televisão, o que nos interessará será pensar os caminhos percorridos pelas discussões sobre as produções televisivas e suas funções no campo social e estético da sociedade atual (Machado, 2003: p.22).

Se começarmos a pensar que a televisão é um instrumento domiciliar que se presta a informar e divertir, entenderemos que quanto maior a oferta de programas da informação ao desporto, das variedades à missa, dos documentários aos filmes, dos programas infantis às séries, das emissões históricas às consagradas à vida quotidiana, melhor será a sua penetração no campo social e melhor desempenhará o seu papel no âmbito da comunicação nacional.

2- A recepção televisiva

Os estudos existentes sobre a questão da recepção televisiva adotam uma abordagem sociocultural e comportamental por considerarem que o produto midiático é visto como um estímulo que provoca diversas reações nos públicos. Pensar a respeito da relação entre os receptores e a televisão, deve-se levar em conta os contextos sociais e culturais de determinado grupo e analisar as razões que o fazem ficar frente à televisão. Essa pesquisa, de cunho antropológico - na qual são analisados o local, a habitação, a classe social deste grupo - é balizada pela medição de audiências relacionadas a cada programa respectivamente.

O interesse pelas audiências é uma preocupação para os que atuam no campo da produção, programação e comercialização dos produtos televisivos, tornando-o, então, o fator medidor do aspecto entre a produção e a recepção do público.

A pluralidade de ofertas de programas que são apresentados na televisão nos impede de pensar na mensagem e no receptor como instâncias únicas, obrigando-nos a levar em consideração a cultura do local, já que a vida social, *antropologizada*, torna-se cultura.

Para Jesús Martín-Barbero, professor da Escola de Comunicação Social na Colômbia e autor de vários livros,

“As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e da recepção; o

que se produz na televisão não responde unicamente as demandas do sistema industrial e os estratagemas comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e os modos de ver”. (Mártin-Barbero, 1992: p.20)

Deste modo, vemos ocorrer um crescente movimento de especialização comunicativa cultural, agora organizada em um sistema de máquinas produtoras de bens simbólicos associados aos seus “públicos consumidores”.

O ato de ver TV demonstra uma complexidade de fatores. O telespectador como sujeito ao interagir com o produto televisivo está sendo mobilizado a pensar, avaliar, gostar e imaginar, no sentido de construir ou conceber na imaginação o que está sendo representado através da tela televisiva. Para mantê-lo diante desta tela é necessário que o produto apresentado estabeleça uma relação prazerosa. O prazer da identificação do indivíduo com o que se vê é desenvolvido por Ien Ang, em seu trabalho sobre *a telenovela Dallas* (Ang, 1989) onde defende a importância de se analisar este fator quando se faz a análise das audiências. A interação do sujeito com o referente televisivo está relacionada à própria competência televisiva de mantê-lo atento àquele espetáculo.

Os receptores, segundo características como idade, sexo, etnia, grupo social reinterpretam e reelaboram as mensagens dos meios, dirigindo as audiências conforme os aspectos individuais desses receptores. A camada extensa de opções de programas transmitidos irá provocar no telespectador a necessidade de fazer suas escolhas. A *escolha* refere-se à individualidade de cada um e justamente os índices de audiência irão gerar os estudos de formação de opinião, efeitos cognitivos e à diversidade de formas de uso. Através desses levantamentos, associa-se às variáveis de gênero, idade, atividade profissional, por exemplo: homens identificam-se com esporte, mulheres com telenovelas, professores e profissionais liberais com documentários, programas de entrevistas e programas jornalísticos. Podemos detectar que a seleção da programação se dá a partir das referências, desejos e necessidades - que pontuam a experiência do indivíduo - muito mais do que as necessidades das empresas de televisão.

Na América Latina, a televisão é um instrumento fundamental de lazer principalmente para as camadas populares. Os programas apresentados contando com essa audiência garantida procuram temas e assuntos que possam atender e retratar as suas ânsias e frustrações, funcionando como intermediação entre a realidade cotidiana e o espetáculo ficcional. Observa-se, inclusive, que a rotina doméstica é estabelecida a

partir da programação da TV. Por exemplo, na maioria dos lares, a hora do jantar antecede ao horário da telenovela noturna.

Pensar na situação da televisão dentro do espaço doméstico nos remete ao seguinte raciocínio: o telespectador ao sentar-se na televisão dentro de sua casa, poderá vestir a roupa que quiser e falar, contrapor, servir-se de bebida ou comida, tendo a liberdade de comportar-se como melhor lhe convier. Segundo Jesús Barbiero “o espaço doméstico representa e possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa” (Martin-Barbero, 2003: p.301). Diferente da sala escura do cinema onde exige um determinado comportamento por estar com um público a sua volta.

A preocupação com a programação televisiva e seus efeitos gerou inúmeros estudos entre sociólogos, antropólogos e teóricos da comunicação. Não convém entrar profundamente na questão da relação da televisão e *cultura de massa*, mas é necessário ressaltar que a relação dos “usuários” com a televisão aponta para um aprofundamento da estratificação social, pois é observado que os interesses pela programação televisiva estão associados ao nível sócio-cultural daquele usuário. Os programas possuem formatos, narrações e estéticas específicas que irão sugerir, baseados nas pesquisas de audiência, classificações a respeito dos *gêneros*.

Os programas de televisão - sejam eles telenovelas, programa de entrevistas, seriados, etc - garantem uma conversa nos meios sociais, discussões, disputas de conhecimento funcionando como um fator essencial no universo cultural do indivíduo. A televisão seria, então, pensada como um agente mediador entre a sociedade e o receptor, a qual produz agregação e integração social e cultural, além de ser responsável pela instauração de novas sociabilidades, tornando-se um elemento de função reguladora do sistema social.

A estrutura e a dinâmica da produção televisiva se vê forçada a adotar certos critérios baseados na demanda oriunda dos “públicos” e seus diferentes usos.

“Aparece então uma série de instâncias e dispositivos concretos por estudar. A *competitividade industrial* como capacidade de produção manifesta no grau de desenvolvimento tecnológico, capacidade de risco financeiro para a inovação e grau de diversificação-especialização profissional de uma empresa. Essa competitividade não deve ser confundida com a *competência comunicativa* alcançada em termos de reconhecimento pelos públicos aos quais se dirige” (Martin-Barbero, 2003: p.311).

No caso da televisão, pensar o aspecto da recepção torna-se mais complexo a cada dia, principalmente a partir do desenvolvimento das TVs a cabo, gerando a

existência de audiências globais e multimidiáticas. Isto acarretou numa corrida para se desenvolver formatos que interajam com as audiências de países distintos. Cada país produz e transmite uma versão cultural local para ser “consumida” por outras culturas.

Esta nova tecnologia veio estabelecer novas regras de uso. A primeira delas se refere ao fato de ser uma TV paga, o que já irá definir a classe social que este usuário pertence e, por conseqüência, irá direcionar a programação baseada num nível de exigência cultural específica. Sendo um veiculador de cultura mundializada, a TV a cabo introduz novos hábitos e novas necessidades. Por exemplo, a diversidade de línguas que oferece irá gerar um novo tipo de interesse e, por conseguinte, uma recepção diferente.

Essa questão nos interessa pelo fato de nosso estudo se referir a um produto produzido para uma TV a cabo internacional. Será, portanto, necessário se pensar nos diferenciais introduzidos nos episódios do seriado *Mandrake* considerando que será visto dentro e fora do país.

3- A narrativa seriada.

Resumidamente, podemos dizer que a forma seriada de narrativa existe desde as formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), passando pelas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*) e tendo posteriormente um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século XIX, e reproduzida no rádio com as radionovelas. No caso da televisão, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que hoje se vale. O seriado nasce no cinema por volta de 1913. Nesta época, as salas de cinema - conhecidas como *nickeodeons* - eram muito pequenas, com bancos sem encosto, o que gerava incômodo ao espectador quando o filme tinha uma duração mais longa. Adotou-se, então, a exibição do filme em partes. Podemos citar *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perfils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos. Eram filmes em que o roteiro era inventado na hora sem que soubessem como ia terminar a história. A prática de associar a filmagem com o roteiro escrito ainda estava nos seus primórdios, acontecendo em alguns casos de ter o *plot* narrativo completamente anárquico, situações sem continuidade, personagens que desaparecem porque o ator havia sido despedido e uma série de acontecimentos que ficavam sem explicação (Machado, 2006: p.86).

Mas, voltando ao caso da televisão, a produção seriada tomará formas diferentes do cinema por se tratar de uma estrutura apresentada a um espectador no seu espaço doméstico, sentado em sua sala diante de uma tela menor, sujeito a desvios de sua atenção por razões diversas: alguém ao lado comenta algo, o telefone toca, levanta-se para pegar algum objeto, por exemplo. Sendo assim, quanto mais o produto televisivo apresentar painéis fragmentários e híbridos, obterá melhores resultados.

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas de televisão:

- *Teledramas* ou *telenovelas* e alguns tipos de *minisséries* que se ocupam de uma única narrativa que acontece ao longo de vários capítulos cujo último dará o fechamento da história.
- Os *seriados*, caso em que cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim e o que se repete no episódio seguinte são apenas os personagens principais calcados numa mesma intenção narrativa. Ou seja, utiliza-se de um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas.
- E o terceiro tipo de *serialização* é o que preserva, nos vários episódios, apenas o espírito geral da história, ou a temática, porém, em cada unidade os personagens são diferentes, os atores e até os roteiristas e diretores.

O seriado *Mandrake* se enquadra no segundo tipo, ou seja, cada episódio é uma história com começo, meio e fim, onde se repetem alguns personagens, mantendo a mesma linha narrativa.

Lorenzo Vilches define a serialização como um conjunto de seqüências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio reproduz um conjunto de elementos já conhecidos e que, portanto, já fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes incluindo elementos novos (Vilches, 1984:p.57-70).

Essa forma de produção seriada da televisão vem sendo analisada por Omar Calabrese como uma dinâmica que brota da relação entre elementos invariantes e variáveis, inaugurando uma “estética da repetição” (Calabrese, 1987: p.44).

Para efeito do nosso estudo, iremos considerar três categorias dessa nova tendência:

- a. As fundadas nas variações em torno de um eixo temático.
- b. As baseadas na metamorfose dos elementos narrativos.

c. As estruturadas na forma de um entrelaçamento de situações diversas.

O interesse por formatos de seriados foi ampliado com o advento da TV a cabo por ser um veículo que pôde se direcionar para públicos segmentados: jovens urbanos, mães de família, garotas pós-feministas, pais entediados, *gays*, atendendo a diversos particularismos sociais. No caso, observamos essa demanda na produção norte-americana, da qual podemos citar como exemplo os seriados *Família Soprano*, *The West Wing*, *Desperate House wives*, *Smallville*, *Sex and the City*, *Friends*, *Lost*.

Essa gama variada de seriados - que vai desde dramas realistas a cômicos, criminais e de ação - vem criando uma audiência fiel, o que despertou o interesse de estudiosos da TV, como o professor da Universidade de Syracuse, Robert Thompson, que defende em *Television's Second Golden Age* que algumas séries de TV elevaram o veículo a um patamar de qualidade comparável à “era de ouro” antes de sua popularização, quando houve grandes atores encenando diante das câmeras. “Vinte e cinco anos depois do início de *Hill Street Blues* (série considerada ponta de lança da renovação exibida no período 1981-1987), o gênero de “TV de qualidade” ocupa quase toda a grade. O sucesso de *Lost* é apenas mais um exemplo disso” (Starling, ano 9, julho de 2006, pp. 44-51).

Para o cineasta e professor da *Escola de Comunicação e Artes de São Paulo* (USP), Roberto Moreira, “em sua forma, o seriado americano atingiu seu momento clássico, além de ter alcançado um patamar inédito de ousadia e de imaginação narrativa exuberante”(Starling, ano 9, julho de 2006, pp. 44-51).

4- O seriado *Mandrake*

“Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz gestos necessários. Prepare-se, princesa, para uma coisa jamais vista.” (Fonseca, 1975: p. 60).

A ficção televisiva é hoje um mercado estratégico para a produção audiovisual, pois se verifica cada vez mais o aumento do fluxo de importação-exportação de ficção televisiva de um país a outro, principalmente o crescente aumento das co-produções destinadas ao consumo de diferentes audiências nacionais e internacionais. Sobre esse aspecto entendemos o interesse da rede HBO em criar um seriado brasileiro.

HBO (Home Box Office) é um canal de televisão por assinatura com uma programação dedicada a filmes lançados em cinema, filmes de produção própria e séries originais semanais. É um canal exclusivo para assinantes das operadoras em que está presente e não passa comerciais tradicionais, permitindo a representação de temas como violência intensa e sexo explícito. Em 1991 foi fundado o HBO Latin America GroupSM, com o apoio e prestígio da HBO, graças às associações entre os grupos *Time Warner Entertainment Company* e *Ole Communications Group*.

O projeto surgiu a partir do convite da HBO Latin América à Conspiração filmes. A *Conspiração* Filmes é uma produtora de publicidade e cinema reconhecida no mercado brasileiro pelo refinado acabamento técnico de seus produtos. Foi fundada por um grupo de cineastas Cláudio Torres, José Henrique Fonseca, Arthur Fontes, Andrucha Waddington, Lula Buarque. “Fomos procurados pela HBO, que queria iniciar uma produção de conteúdo nacional. Oferecemos o *Mandrake* que acreditamos ser um personagem perfeito para uma série de TV”, conta o diretor geral da série *Mandrake*, José Henrique Fonseca.

Ao criar um seriado para uma TV a cabo de origem norte-americana, a escolha recaiu sobre um seriado policial e, para roteirizá-lo, elegeram o personagem da literatura contemporânea próximo da figura do detetive: o *Mandrake*, de Rubem Fonseca.

Apostou-se neste personagem pelas seguintes razões: Rubem Fonseca é um autor contemporâneo traduzido em diversas línguas e marcado justamente por iniciar o gênero policial e urbano na literatura brasileira. Sua maestria caracteriza-se pelo controle do ritmo narrativo, gerando expectativas e surpresas.

Rubem Fonseca estreou em 1963 com o livro de contos *Os prisioneiros*. È classificado pelo grande mestre da crítica brasileira, Antonio Cândido, como um dos precursores do “realismo feroz” na literatura brasileira. Sua escrita explora um ultra-realismo onde há a predominância absoluta da narrativa em primeira pessoa, “um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal, (...) além de cindir, verticalmente e profundamente, a ficção de cunho social” (Silva, 1996: p.51) Seus personagens-narradores emitem os juízos mais fundos da condição humana, não se abstendo de críticas à política vigente, a modos de vida das classes sociais privilegiadas e a vivências onde o lema é o hedonismo, a luxúria.

Mandrake é o personagem-titular da obra fonsequiana. Começa a ser delineado em seus primeiros contos como o *Caso de F.A.*, no livro *Lucia McCartney*, 1969; *Dia dos Namorados*, no livro *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975 e no conto *Mandrake*, do livro

O Cobrador, de 1979. Em 1983, o personagem se consagra no romance *A Grande Arte*. E ele ainda aparecerá em *E do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997 e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*, de 2005. Trata-se de um advogado criminalista *doublé* de detetive, que circula pela cidade do Rio de Janeiro entre universos opostos: por um lado, a grã-finagem corrupta e endinheirada que o procura para se livrar de encrencas e manter distância da polícia. Por outro, o mundo lascivo do baixo meretrício e pequenos crimes, com suas prostitutas, golpistas, chantagistas e picaretas de primeira ordem.

A escolha deste personagem-advogado-detetive que irá apresentar uma história policial para um seriado de TV a cabo partiu da premissa de que o argumento policial se impõe justamente por permitir diversas questões presentes no imaginário urbano mundial: o caos, a violência, a morte, a corrupção, a ética, a necessidade de justiça. É curioso pensar que desde a epopéia clássica e seu herói, a única forma narrativa em que se caracteriza um personagem é a narrativa policial. Desde o detetive *Dupin*, de Edgar Allan Poe, esse personagem é dotado de inteligência e certa ironia já que a narrativa policial, por se tratar de uma narrativa que se baseia na descoberta de um enigma ou na identificação de um crime, exige uma construção identificada como um exercício da *razão*. Esse detetive tem como características básicas: homem - ou mulher - de meia idade, descasado cuja independência sentimental permite viver relações diversas, um herói desenraizado. O seu passado não é relevante, ele vive o momento presente. Esse personagem aprende a lidar com a morte de uma forma banal. E diante da gratuidade da vida, esse herói faz do niilismo a sua profissão. E frente ao aparente absurdo da existência, esse personagem, com suas falas e atitudes, acaba tomando tudo cinicamente. É uma alternativa radical à pasteurização e a idiotização do mundo e das relações humanas.

A opção pela construção de um seriado brasileiro que tivesse esse tipo como personagem teria como intuito, justamente, explorar aspectos relacionados ao universo vivido na contemporaneidade. A figura do detetive vem incorporando ao longo da história aspectos do homem moderno. Esse modelo vem compondo a subjetividade do herói das narrativas ficcionais contemporâneas.

No caso do personagem *Mandrake* criado por Rubem Fonseca, observamos esses aspectos: um sujeito de meia-idade, solteiro, aberto às diversas vivências amorosas, apreciador dos prazeres do vinho e do charuto. Tendo como cenário principal o Rio de Janeiro da boemia, o seriado policial recorre a cenas de sexo e violência.

A série foi rodada totalmente em película super 16mm, com investimento de R\$ 6,7 milhões. Foram gravados oito episódios, cada um com 50 minutos. Três deles, adaptações diretas da obra do escritor, "A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar", "Viveca" e "Eva", inspirados em "O caso de F.A.", "Dia dos namorados" e "Mandrake", respectivamente. Os demais aproveitam trechos dos romances *A grande arte* e *do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*. A direção geral ficou com José Henrique Fonseca, que dirigiu ainda dois episódios ("A cidade..." e "YAG"), assim como Arthur Fontes ("Eva" e "Amparo"). Os demais foram dirigidos por Toni Vanzolini ("Viveca"), Carolina Jabor ("Detetive"), Lula Buarque de Hollanda ("Atum Vizcay") e Cláudio Torres ("Kolkata"). Os roteiros foram escritos pelo diretor geral e por Felipe Braga e Tony Belloto. Esta primeira série foi ao ar em 30 de setembro de 2005, às 23 horas, sempre aos domingos. Tendo tido indicação para o prêmio Emmy Internacional na categoria de melhor série dramática. Em abril de 2007, se iniciou as filmagens de uma nova série de episódios.

O filme é um meio visual e o roteiro é uma história contada em imagens. No caso do seriado *Mandrake*, apesar da narrativa do escritor se aproximar muito de um roteiro – como é o caso do conto *Caso F.A.*, todo construído com diálogos – na transposição para a imagem vários recursos tiveram de ser adaptados. Como estamos tratando de uma adaptação, vale fazer uma pequena ressalva em relação à diferença da linguagem literária e a linguagem audiovisual. A primeira diferença é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível. Por exemplo, enquanto na literatura, utiliza-se de palavras como *pensa, lembra, esquece, sente, quer* ou *percebe* o que nos remete ao fluxo de consciência dos personagens. Na elaboração de um roteiro, essas palavras são, podemos dizer, proibidas para o roteirista que só pode escrever o que é visível. A narrativa literária apóia-se num conhecimento prévio que o leitor tem da realidade, o escritor nos informa apenas o que ele julga necessário deixando para que o leitor imagine o resto, que ele crie a sua própria cena. Já no caso dos cineastas e roteiristas, eles precisam fazer o trabalho do leitor, ou seja, antes de filmarem a cena, eles precisam construí-la nos seus mínimos detalhes: Onde está o personagem? Qual a cor das paredes? Como é a luz do local? A luz entra pela janela?

Observam-se os seguintes aspectos na transposição da história do personagem *Mandrake*, para a imagem: se tratando de um filme na linha policial, o diretor utilizou recursos do cinema *noir*, ou seja, o filme “aparentemente” é passado em tom sóbrio. O apartamento de *Mandrake*, por exemplo, tem as paredes escuras. Geralmente, as cenas

são passadas à noite, com luz artificial. Os recursos da câmera como *closes*, imagens fora de foco, passagens em câmera lenta são utilizados explorando uma estética cinematográfica não muito comum nos trabalhos realizados para a TV. Podemos afirmar que o seriado *Mandrake* tem a preocupação de cumprir com o termo, defendido nos anos 80, de “uma TV de qualidade”. A música tema utilizada é “Work Song”, de Charles Mingus defendendo a aproximação do *jazz* com a linha *noir* dos filmes policiais.

Sendo um seriado para uma televisão por assinatura e de âmbito internacional, o diretor José Henrique Fonseca se preocupou em explorar as visões da cidade do Rio de Janeiro: *Mandrake* circula pela Praia de Copacabana, Aterro do Flamengo, caminha pela Cinelândia, no centro da cidade e em alguns quadros filma uma visão panorâmica da cidade à noite e seus edifícios iluminados. A cidade urbana, enquanto suporte físico das experiências e das trocas de informações, introduz um estar no mundo calcado na superestimulação causada pela velocidade dos meios de transporte e de comunicação. A cidade e sua geografia vêm, portanto, representar “uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a conseqüente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo”. (Gunning, 2004: p.34).

Um filme a ser passado na sala de cinema tem a duração de aproximadamente duas horas (120 minutos) ao passo que, no caso de um seriado, a duração é de apenas 50 minutos. Portanto na montagem do roteiro para o seriado, onde cada história tem de ter início, meio e fim, exige-se que a premissa dramática seja apresentada mais rapidamente captando o receptor nos primeiríssimos minutos.

Outra exigência de um roteiro para um seriado: a necessidade de se eleger alguns elementos que irão aparecer em todos os episódios. O episódio inaugural apresenta os personagens fixos, como *Wexler* (Luis Carlos Miéle) um septuagenário, com quem *Mandrake* divide o escritório, no centro antigo do Rio, e *Raul* (Marcelo Serrado), um amigo de infância de Paulo que se tornou policial e sempre o ajuda nos momentos de perigo. Duas mulheres têm participação ativa: *Berta Bronstein* (Maria Luiza Mendonça), mulher madura e sofisticada adepta de ioga e ótima jogadora de xadrez, é a namorada e a garota *Bebel* (Érica Mader), bem mais jovem.

Segundos relatos de um dos roteiristas, Felipe Braga, eles optaram por criar alguns “elos” que irão percorrer todos os episódios e que não estariam na criação literária do autor. Um deles é o Bar do Zé, ponto de encontro de advogados onde foram

criados novos personagens que atualizaram os moldes sociais da atualidade: O grupo é constituído de *Mandrake*, *Wexler*, a voz da sabedoria senil, um mulato, uma mulher gay, um advogado recém-formado, o mascote da turma e mais um advogado de meia idade com características psicológicas que permitem trabalhar questões relacionadas ao machismo e suas inseguranças. Este grupo, mesclado de tipos diversos e peculiares em suas características, se encontram para trocarem experiências profissionais ligadas ao mundo da justiça com suas respectivas derivações associadas à extorsão, corrupção, adultérios, crimes ilícitos. Nestes encontros, charutos, vinhos e cigarros são consumidos. Nos oito episódios, as histórias se desenvolvem perpassando pelas conversas desses personagens no Bar do Zé, recurso criado exclusivamente para o seriado e que resultou eficiente estabelecendo uma familiaridade do telespectador com as histórias. Encontraremos também, em alguns diálogos, referências às situações ocorridas nos episódios anteriores.

Todos os episódios apresentam cenas de sexo. A presença do amor erótico nas narrativas não é inovadora, mas no caso da obra de Rubem Fonseca vemos que há uma intenção de descrever minuciosamente as relações sexuais, numa vontade de trazer à tona uma questão que é “um problema” para as sociedades ocidentais onde o legado das religiões católicas e judaicas impôs procedimentos de cerceamento e proibição. Não iremos nos ater a detalhes desta questão, mas cabe-nos analisar as recorrências de cenas ligadas ao assunto no seriado a que nos propomos analisar.

Já no primeiro episódio, o universo mostrado nas cenas da Boate *Sunshine*, mulheres de corpos esculturais, apontam para dois aspectos: por um lado, seria uma forma de trazer à linguagem televisiva, cenas de sexo com maior qualidade estética em controvérsia a filmes pornográficos; por outro lado, inserir este ingrediente recai no aspecto mercadológico, pois é sabido que, nos tempos atuais, este requisito “vende”, prendendo, no caso, a atenção do telespectador. Mas se considerarmos que por trás do “mercado” há a preocupação do cineasta em modelar uma consciência estética da realidade levando em conta tanto a idéia de que “os meios são as mensagens”, numa acepção de McLuhan (1966), distraindo, proporcionando o sonho do telespectador, como a concepção de despertá-lo através da “experiência de choque”, como indica Walter Benjamin (1985), convém relembramos que uma das funções básicas da arte é mostrar as imagens insólitas, difíceis, fazendo amadurecer a consciência estética. O meio televisivo devido a sua ampla capacidade de absorção de público tem o poder de despertar uma imaginação crítica, uma consciência ética e social diante da realidade. O

seriado *Mandrake* não poupa o espectador, trazendo-lhe à tela os escárnios da sociedade, as atrocidades que o sujeito humano está exposto, questionando-o quanto aos valores morais.

Os oito episódios do seriado *Mandrake* trazem para a televisão aspectos da literatura de Rubem Fonseca ainda não explorado pelo campo televisivo. Diálogos trazendo informações que variam entre erudição – citação de filósofos, escritores – e frases em tom de crítica à sociedade em geral. A vida desenraizada de *Mandrake* explora relações entre o feminino/ masculino e suas diversas peculiaridades, desde a sedução aos instintos afetivos.

Assim como o cinema e outras narrativas literárias, a ficção televisiva tem contribuído para compor o universo cultural de uma sociedade. Portanto, “é de bom presságio reconhecer a potência da arte tecnológica da televisão e do cinema, que mobilizam imagens fundamentais no campo da estética, sociedade, cultura e política, através do recurso da ficcionalidade”. (Cardoso de Paiva, 2006, p.11)

No caso do seriado *Mandrake*, trata-se de uma encomenda para uma TV por assinatura de âmbito latino-americano, com venda programada para os Estados Unidos da América e Europa, portanto, este aspecto de construir um seriado para “exportação” teve de ser levado em conta. Ou seja, revela-se em imagens o universo do Rio de Janeiro, das cidades mais importantes do continente latino-americano.

Em alguns episódios, os roteiristas criaram personagens que falam na língua espanhola conferindo ao seriado o aspecto de inter- relação cultural. No último episódio, *Amparo*, a história se desenvolve sobre o desaparecimento de uma mexicana que teria vindo ao Brasil para um show com do cantor *pop star* argentino Pepe Leon.

A escolha de *Mandrake* para um seriado de televisão produzido no Brasil nos remete a fazer a seguinte observação: a ficção televisiva brasileira tem se mostrado através da exportação de novelas. As novelas produzidas no Brasil têm como característica uma regra central de apresentar o conflito entre o mundo da família unida por laços de sangue e os interesse individualizados, calcados no amor erótico. “O drama é sempre de honrar os laços formados na casa (...) enquanto que em outros trópicos, o ponto todo é romper com a família e se individualizar completamente, entrando num mundo onde não se tem qualquer relação pessoal”. (Da Matta, 2007: p.7) Neste caso, entendemos o seriado *Mandrake* como pioneiro por apresentar um personagem “desenraizado”, doublé de detetive, vivendo num universo ainda não abordado na ficção televisiva brasileira.

Referências

- ALMEIDA, H.B. *Telenovela, consumo e gênero*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BALOGH, A.M. *Conjunções, disjunções, transmutações*. Da literatura ao cinema e à TV. S. Paulo: Annablume, 2005.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. vol. 1. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOLLE, W. “Grande sertão.br ou: a invenção do Brasil”. In: MADEIRA, A; VELOSO, M. (org.) *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 2001.
- CAETANO, M.R. (org.) *Cangaço. O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.
- CALEBRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madri: Cátedra, 1987.
- CARDOSO DE PAIVA, Cláudio – *Do local ao Global, Imagens do Nordeste na Idade Mídia. Uma antropologia da ficcionalidade brasileira*. Intercom 2006.
- DA MATTA, Roberto. *O novelo da novela*. Artigo publicado no jornal O Globo, 16 de maio de 2007.
- DICIONÁRIO DA REDE GLOBO. Vol.1. *Programas de Dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós modernismo*. Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. S. Paulo: Brasiliense, 1994, 3ª ed.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.
- GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.
- GUNNING, Tom . *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.
- IEN, Ang. *Watching Dallas. Soap Opera and the melodramatic Imagination*. London & New York, Routldge. 1989.
- LOPES, M.I.V; BORELLI, S.H; RESENDE, V. *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*. Loyola, 2004; __ *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção e ficcionalidade*. S. Paulo: Summus, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus e Sonia Muñoz: *Televisión y melodrama*. Bogotá. tercer Mundo. 1992.
- _____. *Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. M; REY, G. *Os exercícios do ver, hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

MATTELART, A e M. *O carnaval das imagens, A ficção na TV*. Brasiliense, 1980.

MELO, J.M. “Telenovela: de Gata Borralheira à Cinderela midiática”. In: Revista *FAMECOS: mídia, cultura e Tecnologia*. POA: EDIPUCRS, nº 12, jun./2002.

MUNIZ DE ALBUQUERQUE, D. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana/Cortez, 1999.

PAIVA, C.C. Afinidades estéticas no contexto da latinidade: metamorfoses no realismo mágico de Dias Gomes. In: *Revista Científica Digital do Pensamento Comunicacional Latino Americano*. Vol. 3, nº 1: out./ nov./ dez. 2001.
<http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista9/artigos%209-4.htm>

_____ Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie *Hoje é dia de Maria*. In: BOCC. Biblioteca on line de Ciências da Comunicação. Portugal.
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>

_____ *Do local ao Global, Imagens do Nordeste na Idade Mídia. Uma antropologia da ficcionalidade brasileira*. Intercom 2006.

RIBEIRO, R.J. *O afeto autoritário*. Bauru, S. Paulo: Cotia: Ateliê editorial, 2004.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996

STARLING, Carlos Cassio. *O próximo capítulo*. Revista Bravo, ano 9, julho de 2006, pp. 44-51.

TRIGUEIRO, O. M. Globalização e identidade cultural: o impacto da televisão numa comunidade rural paraibana. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM 1999. Rio de Janeiro.

VILCHES, Lorenzo. “Play It Again, Sam”, *Analisi*, nº9, 1984,

XAVIER, Ismael (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

WOLTON, Dominique. - *E depois da Internet?* – Portugal: DIFEL-Difusão Editorial. 1999.